

## RESSENYES

La Fundació Tàpies ha estat un dels espais d'art contemporani a Barcelona que, des dels seus inicis, ha dedicat interessants exposicions i bons catàlegs a l'estudi i difusió de les obres de dones artistes de la segona meitat del segle XX. No s'ha tractat mai d'una línia de treball continuada i política. Tanmateix, en el conjunt del misogin circuit expositiu català, aquesta institució ens ha donat vàries alegries (Louise Bourgeois al 1991, "La primera generació: dones i vídeo 1970-75", 1994, Jana Sterback al 1995, Anna Mendieta i Lygia Clark, al 1997, la Theresa Hak Kyung Cha, 2005, Renée Green al 2000, Eulàlia Valldosera al 2001, Sanja Iveković al 2007).

Després de dos anys tancada per reformes, la Fundació va reobrir les portes al març del 2010 amb un espai renovat i una nova directora d'exposicions, Laurence Rassel, qui entre d'altres novetats, va expressar el desig de relació amb les universitats catalanes. A la temporada de primavera i tardor de 2010 hem tingut ocasió d'escoltar artistes i curadores que rarament són convidades per les institucions barcelonines i de participar activament amb l'alumnat universitari. La trobada amb la historiadora feminista Griselda Pollock, que impartia un seminari per primera vegada a la ciutat comtal, deixarà una bona llavor en moltes i molts dels/les estudiants de grau de les meves classes (Conceptes d'Art Contemporani-2010) que hi assistiren després d'un intens treball d'aproximació als complexos textos i nocions d'aquesta "mare" de la història feminista de l'art des dels anys 70.

A ulls de l'ençegat món mediàtic de la cultura contemporània, les primeres exposicions a la Fundació han passat quasi desapercebudes. En canvi, personalment, i també per altres

investigadores i artistes afillades a la cultura de les dones, aquestes primeres mostres han estat un meravellós regal.

Al maig de 2010, l'estudiosa britànica Briony Fer ens proposava un repte: contemplar “treballs de l'estudi” d'Eva Hesse, artista nord-americana d'origen jueu coneguda per l'ús pioner als 60 de materials com la fibra de vidre i el làtex i altres de naturalesa efímera i aspecte orgànic i sexual. Com entendre aquests materials i formes que no són obres d'art sinó restes, residus, o experiments..., que “són quelcom” i “no són res” ahora? És possible mantenir aquestes “proves” en el seu estat natural d'indefinició, àdhuc després d'introduir-les al museu i col·locar-les sota vitrina? Quin sentit pot tenir per a nosaltres, espectadors del XXI, mirar una nova espècie “d'objectes-entre” -com els anomena la curadora-, objectes que es troben “entre” l'espai privat i el públic? L'exposició plantejava aquestes i d'altres delicades i interessants qüestions curatorials que podien esdevenir també reflexions d'abast més ampli.

De fet, aquest espai germinal i d'incertesa en el que viuen les “proves” és extensible a l'espai en el que Eva Hesse “fa” i “es fa”, diu i “es diu”. Sabem que la seva pràctica escultòrica donava rellevància als processos oberts abans que interessar-se pel treball de formes artístiques. Tanmateix, Eva Hesse no només modelava materials sinó que, com totes, modelava la seva vida a través de negociacions constants amb si mateixa i amb les circumstàncies que li havia tocat viure. En els seus diaris i notes, l'artista escriu també sobre processos personals: el trauma de l'exili com a jueva alemanya als Estats Units, les dificultats de ser filla d'una mare que pateix desequilibris greus (i acaba suicidant-se), el desig de ser reconeguda com a artista en el sistema masculí de l'art dels 60 als USA. Quan l'escultura havia de rendir-se davant l'objectivitat i l'abstracció del temps i de l'espai dels minimalistes, Eva Hesse va posar en joc l'estranya habilitat de convèncer els materials per a que reprenguessin la delicada tasca d'acompanyar-nos en els fràgils processos de subjectivització. Amb ella podem habitar paratges més

interessants i complexes del “jo”: distanciar-nos amb humilitat i humor de la nostra fe en certes idees, palpar el món material com si fos prolongació de la pell pròpia, fer equilibris en l'estranya corda ens suspèn aèriament sobre l'absurd de l'existència tot permetent abandonar-nos a la gravetat, al sentit matern de la vida i del vincle...

Molts treballs de l'estudi tenien aspecte d'unes pellofes de taronges que mantenen misteriosament l'aroma fresc i la carnositat de la polpa. Formes que ens permeten pensar sense haver d'abandonar la pell. Com apunts i idees sostingudes només per l'alè de qui les contempla, les peces ens ofereixen històries del desig i de l'ansietat rebregades en els plecs i replecs dels preàmbuls, esquerdes dels dubtes, els desassossecos de les marrades. També l'encís de les troballes felices i, en tots els casos, el quasi-so de les anades i vingudes de la mà en la recerca obsessiva que defineix sovint el treball de creació en femení. Ha estat meravellós adonar-se que els “rollitos” i “xurros” de fang sense coure d'Anna Maria Maiolino - en l'exposició següent- també eren “formes sense desig de ser formes acabades” i ambdues apel·laven al sentit imaginat del tacte, al gest obert, al “fer” que es multiplica amb generositat fins l'infinit. De la mateixa manera, en ambdós casos les formes remetien -sense ser-ne explícites-, a òrgans sexuals, a formes escatològiques... Per diverses raons i poètiques - Anna Maria Maiolino beu del manifest antropofàgic brasiler dels anys 20 d'O.Andrade”, aquest tipus de formes ens parlaven de la reproducció, del plaer, de la nutrició, d'un sentit essencial de la creació com a transformació de sí.

Es cert que hagués estat fantàstic que les audiències barcelonines tinguessin fresques i presents les obres d'Eva Hesse a l'hora de contemplar la proposta d'especialista elaborada per Briony Fer - que es completa amb un catàleg d'estudiosa. Aleshores moltes i molts haurien pogut copsar que, de fet, tota la producció d'Eva Hesse té aquest aspecte de despulla, a voltes terriblement carnal i esberlada, a voltes quasi mística. La sensació d'extrema precarietat i el pes de

l'humor descregut que la caracteritza s'embelleixin quan la llum traspassa els materials i fa que la sordidesa de les coses trobi consol en l'antiga creença d'un infinit propi per la matèria. Tanmateix, no feia falta haver vist abans per veure ara. Aquesta ha estat una petita però exquisida mostra que afinava la sensibilitat de qui s'hi acostava desplaçant-se de terminologies enllaunades, amb ànims de deixar-se impregnar d'allò que és, que és sense pretensions i per obstinació.

Paral·lelament tenia lloc una altra exposició al pis soterrani de la Fundació. La curadora d'origen belga, Catherine de Zegher proposava un exercici també poc habitual en l'escena artística i molt delicat en el debat de la crítica d'art. Es tractava de llegir el treball de dues artistes en relació: Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe, d'orígens i poètiques diverses - Bracha és jueva nascuda a Palestina i Ria és belga d'orígens hongaresos. La idea era proposar "possibles converses" entre les obres i possibilitar un pensament que és capaç d'anar més enllà d'assenyalar coincidències en els estils, influències o recerques temàtiques comunes. Contemplar des del substrat comú que sosté el simbòlic de la creació en femení, això és, donar lloc en la creació al gran sentit de l'alteritat que tenen les dones. Quasi em saltaven les llàgrimes quan a la roda de premsa Catherine de Zegher parlava de les obres de les artistes desgranant una reflexió sobre l'art amb paraules com "amor", "empatia", "compassió", "reciprocitat", "afecte", "sanació". En l'escrit que acompanyava l'exposició la curadora escriu: "La seva obra (referint-se a les dues artistes) mostra un *wit(h)nessing* compassiu de la vida i el patiment de l'altre, una forma de presència empàticament compartida, una interdependència duradora i, precisament per això és important en la formació del que pensem en els nostres temps."

No ha estat la primera vegada que Catherine de Zegher plantejava una tesi d'aquest tipus. Vaig conèixer el treball d'aquesta curadora l'any 1996 quan la intuïció i la sort em van dur a agafar un tren des de Nova York i visitar l'exposició *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th*

*Century Art. In, Of, and From the Feminine* al “National Museum of Women in the Arts” de Washington, on la mostra itinerava després de ser originalment concebuda en els espais d'un beguinat a Kortrijk (Bèlgica) i reformulada al ICA de Boston en el format que vaig conèixer. Sempre més he celebrat aquella decisió i aquell destí, doncs l'experiència d'aquella mostra i la lectura del catàleg van ser per mi un punt d'inflexió en la meua recerca i docència: un desplaçament sense retorn en vers la creació i el pensament que neix del sentit lliure de la diferència sexual femenina.

Aquella exposició no va ser tampoc puntual en la trajectòria de Catherine De Zegher. Si us apropieu a la seva producció veureu que ha dedicat monografies interessants a varies de les artistes que va incloure a *Inside the visible* (Martha Rosler, Cecilia Vicuña, Anna Maria Maiolino). També li han interessat les recerques històriques (artistes desconegudes de la modernitat com Hilma AF Klint (Suècia 1862-1944) i Emma Kunz (Suïssa 1892—1963) que desenvolupen mètodes de dibuix abstracte vinculats a recerques espirituals i vitals, també la canadenc Agnes Martin (1912-2004)), i ha dirigit publicacions (amb Carol Amstrong, *Women artists at the millennium*, 2006) amb la vocació d'aprofundir amb rigor en el llegat del feminisme en les pràctiques de les artistes contemporànies i d'assajar formes d'anomenar la llibertat femenina en la creació des de genealogies que autoritzen la història i la cultura de les dones.

La mostra *Alma Matrix* continuava aquesta línia de treball. Un dels fonaments crítics i curatorials de De Zegher és precisament la noció “d'espai matrixial”, que la curadora aprèn de l'artista i psicoanalista Bracha L. Ettinger. Partint de l'experiència i pràctica com a terapeuta i com a feminista, aquesta artista ha elaborat una teoria que situa “la matriu” com a simbòlic cultural i a partir d'aquí explica els processos de subjectivització (femenins i masculins), la sanació dels traumes personals i històrics i la relació amb l'alteritat deixant definitivament de banda el “fal·lus” com a referent simbòlic de subjectivització, sexualitat i cultura. L'espai

matrixial neix de la realitat de la matriu en el cos femení per indicar la capacitat de fer simbòlic de la diferència femenina. Malgrat els escrits de Bracha L. Ettinger no són pensament de l'experiència, ens trobem davant d'un corpus de pensament postpatriarcal que ha inspirat escrits i projectes d'investigació històrica i curatorials feministes molt importants, com són alguns dels textos de Griselda Pollock i de les exposicions de Catherine De Zegher qui, a partir d'aquí planteja una “estètica relacional transformativa”.

No és senzill explicar la noció “matrixial” que Bracha L. Ettinger desenvolupa en varies publicacions i catàlegs. Sense entrar en detalls podríem pensar que “l'espai matrixial” no és tan lluny del que anomenem “la obertura infinita a l'altre/a” (Maria Milagros Rivera Garretas) i del simbòlic matern (Luisa Muraro) que nodreix el pensament de la diferència sexual. Tanmateix, aquest pensament no arriba a desenvolupar una política arrelada en el simbòlic de la mare perquè es manté en un pla exclusivament intel·lectual, emmarcat en el millor dels casos com una “ètica”.

Catherine de Zegher és una de les poques curadores que manté la seva recerca arrelada al sentit lliure de la diferència femenina i sense “neutralitzar-se” gaudeix d'autoritat en els escenaris del sistema de l'art. Haver pogut gaudir d'un dels seus projectes i de l'ocasió de dialogar amb ella i presentar-li algunes de les artistes de La col·lecció d'art i *Punt d'investigació La relació de Duoda* ha estat un plaer. El meu desig és que la Fundació Tàpies mantigui un programa d'exposicions i activitats que promoguin la investigació i la difusió de la creació en femení i que la seva vocació de relació amb les universitàries no sigui instrumental sinó que doni peu a un treball continuat i realment polític a través de relacions d'autoritat i diferència. Si s'orientés per aquí, ens trobaríem amb el cas d'una institució artística que es reinventa de veritat i transforma així “el sistema de l'art”, amb voluntat real de fer “creació social” en els nostres temps, una tasca fonamental per dones i homes d'avui.

La película *Visión* comienza con una escena que evoca un apocalipsis en la Europa medieval, reflejado por la directora de una manera tierna, inteligente, desdramatizadora y llena de humor: la llegada del día señalado, sobre el que se han predicho toda suerte de maldiciones y catástrofes, se presenta ni más ni menos que con un nuevo amanecer, se presenta con todo lo que tiene de común y extraordinario cada salida de sol, cada toma de conciencia de la luz, del calor y de la vida que nos es dada.

Hildegarda de Bingen (1098- 1179), la protagonista de esta película, llega de niña al monasterio de Disibodenberg, quedando su educación al cuidado de Jutta von Sponheim, la maestra que la guiará en su juventud y de la que aprenderá muchas cosas: la belleza, el cuidado del cuerpo y del espíritu, el misterio, la música, la escritura, el canto, la medicina y la política; pero también la maestra de la que disiente con libertad en aspectos como el uso de los cilicios o del ayuno severo como caminos de purificación, una creencia que ella rechaza firmemente.

Margarethe von Trotta, en la entrevista realizada por Artyco para la difusión de su película en España, cuenta que supo de la vida y la obra de Hildegarda gracias a la búsqueda de genealogía femenina del Movimiento de Mujeres de los años 70, que sacó a la luz muchas figuras silenciadas por la historiografía dominante: “Me pregunté si su vida no sería un buen material para una película, [...] Hildegarda forma parte de nuestra historia y fue una mujer de muchos talentos”.

Además de ser la directora, Margarethe Von Trotta es la guionista de la película y me ha impresionado especialmente cómo retrata las relaciones de Hildegarda desde sus primeros años. Comienza con las que mantiene con su maestra y con su primera compañera, llamada también



Jutta, en las que muestra la intensidad de los sentimientos vividos en la infancia, y no solo entonces sino a lo largo de toda la vida: la admiración, el amor, la envidia, incluso el odio que es capaz de destruirnos y de destruirlo todo. También es significativa por su intensidad y riqueza la relación con Ricarda von Stade, que desea ardientemente ser educada por Hildegarda e ingresa por ello muy joven como novicia en el monasterio. Hildegarda deposita en ella su amor y la esperanza de continuidad de su obra, que se ve quebrada cuando Ricarda la abandona y ella vive su marcha como una traición que le causa gran dolor y desesperación, dejando traslucir sus límites humanos.

Las relaciones que mantiene con los hombres de su tiempo son de particular interés porque dan cuenta de cómo se puede vivir la diferencia libre de ser mujer y de ser hombre en un intercambio fértil. La relación con el monje Volmar, que fue su secretario y colaborador durante más de treinta años, es un ejemplo vivo de reconocimiento de autoridad femenina por parte de él. Su respeto y obediencia hacia Hildegarda hacen posible que su relación fructifique con una ganancia extraordinaria, que les lleva a compartir conocimientos, creación, belleza, sentido y seguramente, como insinúa la directora de la película, también placer y risa.

En la relación con otros hombres poderosos de su entorno, reyes, emperadores, papas, santos y censores, la protagonista nos muestra cómo persigue sus deseos dando los rodeos necesarios para no enfrentarse directamente con la fuerza y la violencia, pero sin desistir jamás de llevarlos a cabo. Así, con la ayuda de la madre de Ricarda consigue fundar el monasterio de Rupertsberg, cerca de Bingen, el lugar exacto que le había sido señalado por una de las muchas visiones que ella tuvo desde la infancia, justo en una encrucijada de ríos y caminos a orillas del Rhin. Allí funda su propio monasterio no sometido al poder masculino. Una creación femenina que representa la apertura de Hildegarda al mundo y que es un referente indispensable para el conocimiento y la política de su tiempo y del presente.

En esta obra cinematográfica, además del excelente guión, de la dirección acertadísima, de la magnífica interpretación de Barbara Sukowa y de la belleza y originalidad de cada escena, encontramos una delicia para el oído, pues la música compuesta por Hildegarda está presente a lo largo de toda la película. Aquí también se siente la libertad de Margarethe Von Trotta cuando dice: “Elegí las canciones que más me gustaron, aquellas que tocaron mi corazón y me pusieron la piel de gallina la primera vez que las escuché”. Lo que ella sintió con la música, la vida y la obra de Hildegarda de Bingen ha sabido transmitirlo de manera bellísima y magistral con esta muestra del mejor cine del siglo XXI.



Benvolgudes i benvolguts,

Com a responsable del projecte “Heloïse” i en nom de les dones del centre de recerca de Dones Duoda, em complau dir-vos unes paraules que acompanyin l'emoció i l'alegria que moltes sentim en poder veure de nou l'obra d'art *Heloïse Perfundet Omnia Luce*, d'Elena del Rivero, avui instal·lada al vestibul de la Facultat de Biologia.

El nostre agraïment i les nostres felicitacions al degà Dr. Joaquim Gutiérrez Fruitós i a tot l'equip deganal, per acollir aquesta obra d'art contemporani que és alhora un símbol viu per a pensar i elaborar els fruits i la política que porta la llibertat de les dones a la universitat d'avui. Com algunes i alguns recordareu, l'obra va néixer originalment per a ubicar-se a l'escala d'Honor del Rectorat de l'edifici històric de la Universitat de Barcelona on va presidir-hi des del 9 de desembre de 2009 al 10 d'abril de 2010. Gràcies al vostre interès per tenir-la un temps a casa vostra, la instal·lació d'art comença avui una itinerància que esperem que la porti a visitar moltes altres Facultats, desitjant que contribueixi a obrir espais de reflexió sobre allò que moltes i molts sabem que és una qüestió clau del nostre temps: la política sexual a la universitat i la refundació de la universitat en el simbòlic de la mare.

El nostre agraïment també a la Sra. Elisa Bosch, Administradora de Centre, per haver facilitat amb amabilitat i cura el procés material i relacional que ha fet possible la ubicació de l'obra. El nostre agraïment també a l'equip tècnic logístic, encapçalat per Juan José Alfonso, que s'ha ocupat gentilment dels preparatius pel muntatge, dut a terme, de manera responsable per l'empresa USQUAM.

El nostre agraïment especial a l'artista Elena del Rivero - encara que no es trobi personalment avui aquí, la podeu reconèixer en la imatge de la performance que es projecta en l'oval central del tapís. Elena del Rivero, valenciana d'origen que viu des dels anys 90 a Nova York, ha deixat a les nostres mans aquesta creació seva, enriquint el projecte amb la relació de confiança que, una vegada més, es fa substància de la política veritable.

Ens produeix felicitat que la primera seu que rep la visita d'Heloïse sigui la Facultat de Biologia, una facultat on s'elabora coneixement sobre còm funciona la vida, des de les seves estructures més simples i microscòpiques fins a les més articulades, això és, un lloc on les investigadores i investigadors, docents i estudiants s'apropen als misteris de la vida i a l'art de comprendre-la en la grandesa de la seva diversitat i de la seva complexitat. Crec que no és per casualitat que Heloïse inicia aquí el seu peregrinatge perquè aquesta dona europea del segle XII que l'obra convida a reaparèixer ara en aquest rebedor de principis del segle XXI, té molt a veure amb la vida i amb l'art de sostenir-la i recrear-la.

La instal·lació que veieu està formada per un tapís de 3 x 3 metres que Elena del Rivero va dissenyar tenint en compte els antics escuts de la Universitat de Barcelona, el de la Immaculada i el de Carles V. El resultat del nou emblema es completa amb la projecció d'una performance filmada per Anna Sanmartí i Marta Vergonyós. La performance registra la baixada de l'escala d'Honor del Rectorat de la pròpia artista en una postura que evoca la figura de la Immaculada Concepció (de l'antic tapís) i al mateix temps és una imatge oberta de sexuació femenina -mostra els pits al descobert. La sexuació asselanya el simbòlic que porta el cos femení, simbòlic que es va fer present i actiu amb l'entrada massiva de les dones a la Universitat i la revolució feminista de la segona meitat del segle XX i avui espera que homes i dones el reconeixem com a fonament del coneixement i de la política.

L'interès de moltes artistes e intel·lectuals d'inventar o recuperar imatges de divinitat i de puresa fa referència al desplaçament de les dones de la mediació masculina. Heloïse és també i paradoxalment imatge de fecunditat. No tant de la fecunditat biològica sinó de la fecunditat entesa com generació d'un coneixement i d'unes paraules que no renunciïn a ser orientades per "la vida", això és, per la passió, els sentits, les emocions, el sentiment. Elena del Rivero ens deia en un seminari -recordant unes paraules de William Blacke- que "una llàgrima és un assumpte intel·lectual".

El primer títol que Elena del Rivero va posar a la instal·lació fou: "Has rebut lletra d'Heloïse?" ("Has recibido carta de Heloïse?") Escoltem doncs un fragment de la tercera lletra d'Heloïse, adreçada a Abelard, on la llavors ja abadessa del monestir El Paraclet argumenta la impossibilitat de compartir les formes de viure i d'organitzar-se i treballar segons les normes dels monestirs masculins. Com ens diu l'estudiosa Elena de Laurenzi, comentant el text que la filòsofa espanyola Maria Zambrano dedica a "Eloïsa", i que inspira també l'obra de Elena del Rivero: "Heloïse no accepta mai la "neutralització" que sembla imposar-se sobre les dones quan aquestes desitgen coneixement i vida (...) Des del convent, escrivia lletres plenes de nostàlgia i passió a Abelard, en les què parlava de la natura sagrada d'un amor que ell, escollint la solució més senzilla, havia assenyalat como vergonyant. És a la defensa de la seva integritat com a dona on l'esperit viu encarnat en el cos i on la idea, nascuda de la fecunditat del sentiment, coincideix amb la vida" (la traducció és meua).

I ara escoltem l'escriptura d'Heloïse en veu de l'actriu Montserrat García Saguès, coneguda actriu catalana, a qui agraïm profundament que hagi volgut venir a donar cos a les paraules d'Heloïse, i arrels vocàliques a la imatge d'Elena del Rivero, doncs originalment aquesta instal·lació anava acompanyada d'un audio que en temps real reproduïa el so de les campanes marcant les hores (els quarts, les

mitges i les hores) i, avui, per raons profanes, us mostrem en un silenci eloqüent. La veu de la Montse serà, per uns moments, instant privilegiat, passatge màgic a través del qual Heloïse se'ns adreça a nosaltres, dones i homes, universitàries i universitaris del segle XXI que, en temps de crisi tenim entre mans la preciosa tasca d'orientar el coneixement i la política universitària en l'ordre simbòlic de la vida, això és en l'ordre simbòlic de la mare. Tasca grandiosa que es fa com tot allò gran, amb humilitat, perseverança i fidelitat a una mateixa...

Us animem a respondre la carta d'Heloïse, amb una del vostre propi puny i lletra, això és, amb les reflexions que l'obra us suscita i que, us agrairiem molt, volguéssiu compartir participant del blog que hem creat amb aquesta funció.

Moltes gràcies.



Inauguració de la instal·lació *Heloïse perfundet omnia luce* d'Elena del Rivero. Lectura de fragments de les cartes de Heloïse per Montserrat García Saguès. Facultat de Biologia. Dimecres 10 de novembre. Fotografia: Gloria Luis Peralvo

Ma. Elena  
Olivera Córdoba

**Elina Norandi (coord.): *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*.**

Barcelona-Madrid: Egales, 2009, 199 páginas,  
ISBN 978-84-92813-09-4, 20 euros.

*Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, es un libro que reúne ensayos de mujeres dedicadas al estudio de la literatura y que nos ofrecen sus análisis críticos sobre poesía y narrativa que tematizan el deseo lesbiano; son propuestas de manera individual y también en conjunto, porque el libro conforma un todo con sus partes muy bien relacionadas, y propone una orientación específica de lectura.

Me identifico con las autoras de este libro por el interés de incidir en los estudios literarios a partir de las teorías del feminismo lesbiano, y con su coordinadora, Elina Norandi, especialmente, porque la manera en que se fue encontrando con compañeras con el interés de analizar la producción cultural lesbiana y la representación del deseo lesbiano en el arte y particularmente en las letras, me resuena muy dentro, como la forma en que me encontré con ahora grandes amigas, lectoras, poetas, narradoras, académicas, críticas, teóricas feministas, editoras, promotoras de la cultura y los libros, de una u otra forma lesbianólogas todas; juntas hemos compartido charlas, mesas en eventos culturales, presentaciones de libros y una que otra vez hemos comentado la necesidad de marcar un rumbo. Elina Norandi lo hizo ya, con la gente que ha ido conociendo, y han conformado un libro que constituye, como ella misma nos refiere en el prólogo, un diálogo establecido entre la obra de una escritora y la mirada de una investigadora (o de unas escritoras y unas investigadoras). Un diálogo, además, porque muchas de estas investigadoras han tenido la fortuna de entrevistarse con las escritoras.

Pero la conversación va más allá, porque ante la falta de análisis críticos, tanto en el Estado Español como en Latinoamérica, también se involucra en dicha conversación



a las teóricas feministas lesbianas, las anglosajonas ya clásicas y a las más modernas, de diversas nacionalidades, para aportar con ese apoyo nuevos puntos de vista. Todos los ensayos tienen la obra de dichas feministas como base de sus análisis y toman posturas a partir de los estudios de género, la política de la diferencia sexual, la teoría *queer*, entre otros, lo mismo textos críticos clásicos de los años setenta o textos más recientes en torno a la posmodernidad, pero dándoles un sentido en la creación hispanoamericana y, más aún, con propuestas de estudio nuevas.

Todos los ensayos del libro constituyen excelentes análisis. Las autoras de este libro, como dice en la contraportada y en el pequeño anexo del libro, son profesoras e investigadoras de diferentes universidades, especialistas en literatura castellana y en estudios culturales y de género. Ellas, como ya comenté, establecen una conversación con las escritoras y con las teóricas del feminismo lesbiano, pero también se percibe una relación entre los propios artículos que guardan una disposición perfecta en el libro, el cual se antoja un vaivén entre capítulos que inician con una mirada general para pasar a análisis concretos, y volver luego a abrir el horizonte; sin la intención de agotar el tema, sino de establecer el inicio de trabajos subsecuentes. Es una puerta abierta que nos permite vislumbrar que al otro lado hay mucho por hacer en la configuración de la literatura lesbiana, su análisis y teorización, pero no sólo eso, es una invitación a traspasar dicha puerta, para poner manos a las obras, como las que se presentan en las bibliografías, finales.

Así, este libro nos involucra en su diálogo y nos convoca a seguir en el camino de la construcción de teoría y crítica lesbiana, pero también promueve la propia creación literaria a partir de trabajos de análisis sobre la poesía de Gloria Fuertes (n. 1918 en Madrid y fallecida en 1998), de Cristina Peri Rossi (n. en 1941 en Montevideo, Uruguay), de Concha García (n. en Córdoba, España en 1956), de obra narrativa como la de Isabel Franc también conocida como Lola Van

Guardia (n. 1955 en Barcelona), Flavia Company (n. en 1963 en Buenos Aires), Jeniffer Quiles (n. en 1968 en Londres y radicada desde los dos años en Barcelona, fallecida en 2005), y Libertad Morán (n. en 1979 en Madrid). Si menciono las fechas de nacimiento no es por indiscreción sino para dar cuenta de que muchas de ellas son escritoras jóvenes –emergentes como dice Elina– que justo ahora están escribiendo su poesía y sus narraciones. Quienes hacen los análisis sobre estas escritoras son Elena Castro, Nora Almada, María Castrejón, Meri Torras, Elina Norandi, María Ángeles Toda y Jackie Collins.

Entre las autoras, algunas se han dado a la tarea de apuntar hacia trabajos comprensivos en otro sentido: uno de ellos, realizado por Angie Simonis, se refiere al estudio de los textos de una época: fines del siglo XIX y principios del XX, en España, y el otro es una mirada amplia en la que Violeta Barrientos nos brinda conocimiento sobre el quehacer literario actual en Sudamérica.

Para Simonis, el que se conozca poco la presencia histórica de las lesbianas en España, no quiere decir que no la haya, sino que no se ha investigado. Se puede presuponer, dice, una reciprocidad entre los elementos de la ficción y los reales, y un primer paso al desvelamiento del pasado lesbiano en España sería desentrañar cuáles corresponden a la realidad. Rastrear esta historia es difícil. En otros países europeos y anglosajones algunas mujeres como Jannette Foster comenzaron a hacerlo desde 1956 y como Bárbara Grier en 1975. Simonis, siguiendo también los pasos de Monique Wittig, se preocupa además por distinguir las imágenes positivas y las negativas de las lesbianas en la historia literaria.

Aunque no se cuenta con la certeza de autoras lesbianas (reales), como ha pasado en la historia de la literatura lesbiana en el mundo, en el periodo revisado por Simonis, sí se cuenta con un buen número de casos de lesbianas dibujadas como personajes literarios, las cuales analiza a partir

de su teoría del contraestereotipo, que es “una estrategia literaria para reflejar la realidad e intentar anular o atenuar la ficción que invisibilizaba y negaba a las lesbianas”, así, explora el estereotipo público y tradicional, que contribuye a la propagación de prejuicios y a su continuidad histórica, de manera negativa. Para Simonis este estereotipo se articula en torno a dos dualidades que han determinado el imaginario sobre el lesbianismo: la pareja *butch/femme* y la lesbiana altamente sexualizada o desexualizada. Con estos elementos, la autora revisa el periodo propuesto, y para ello toma como eje la obra de Ramón Gómez de la Serna, Carmen Burgos y Ángeles Vicente.

Gracias a su estructura, el libro nos permite percibir una línea histórica en la conformación de la literatura lesbiana, no sólo la española o la de los países de origen de las escritoras, esto es más evidente al comparar los capítulos de Angie Simonis sobre las imágenes literarias de las lesbianas a principios del siglo XX y de Violeta Barrientos sobre la construcción de una tradición poética lésbica en Sudamérica, pero debo decir que, además, en ambos hay paralelismos con los primeros textos que hablaron de mujeres homosexuales en México y con la manera en que Simonis aborda el estudio, y en el caso del artículo de Violeta Barrientos hay similitudes, particularmente con el caso peruano, en cuanto a la influencia que hubo del movimiento feminista, el surgimiento de las ONGs y de textos literarios de mujeres, cada vez más valoradas; en la aparición de la poesía y narrativa erótica y de la literatura lésbica de manera abierta. Sería muy motivador ir encontrando las correspondencias con el resto de América Latina.

En varios otros artículos del libro, también se nos ubica histórica y culturalmente; por ejemplo, Elena Castro, al hablar de Gloria Fuertes, nos sitúa en la época de la represión franquista, o Nora Almada en su capítulo sobre Cristina Peri Rosi, aunque establece un periodo de 1971 al 2007, nos lleva, en el inicio, a la situación de los años setenta en que su poesía, que coloca a las mujeres en el centro li-

Las narradoras estudiadas están situadas en un ambiente cultural más inmediato, por ejemplo, Elina Norandi analiza *Las razones de Jo* de 2006 y la trilogía de las novelas *Con pedigree*, *Plumas de doble filo* y *La mansión de las trébedas*, escritas entre 1997 y 2002, y explica el sentido en el que se alude en ellas al “final del patriarcado”. Otro ejemplo de esta narrativa contemporánea es el análisis que hace María Ángeles Toda Iglesia; en él nos explica cómo Jennifer Quiles se reapropia de géneros literarios populares, cinematográficos y televisivos y los reescribe en términos lesbianos; así retoma, por ejemplo, novelas y películas del Oeste o la serie televisiva *Xena (la princesa guerrera)*, en la construcción de su discurso narrativo.

Al final de este libro, Thais Morales y Elina Norandi nos obsequian sendas bibliografías, la primera en torno a literatura lesbiana en lengua española, y la segunda es una selección bibliográfica sobre teoría y crítica lesbiana.

Esto es un enorme regalo, porque quizá no mucha gente se dé cuenta, pero la labor de búsqueda de textos que suelen estar catalogados en las bibliotecas de tal manera que quedan invisibilizados, que están en librerías pero no a la vista y sólo por poco tiempo, o que son sólo capítulos en un volumen o en una revista es ardua y lleva tiempo. Asimismo, se agradece una selección de textos críticos cuyo objetivo es hablar de la lesbiandad y de la escritura, en un mundo de mucha información, frecuentemente dispersa y por ello mismo oculta, de manera que hay que desbrozar el camino para poder tener una idea de lo que se ha construido en el tema que nos interesa, no sólo respecto a teorías procedentes de Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Italia sino concretamente en el ámbito hispanoamericano, en el que hemos estado un poco rezagadas, y con ello poder estar al día y en comunicación, estableciendo redes de uno y otro lado del mar.